

# Las prácticas televisuales de Iván Zulueta

---

Miguel Fernández Labayen

## RESUMEN

Este artículo aborda la relación de Iván Zulueta con la televisión. En primer lugar, el texto se centra en el trabajo del autor donostiarra para *Último grito* (Pedro Olea, Iván Zulueta y Ramón Gómez Redondo, TVE, 1968-1970). A partir de la investigación sobre fuentes primarias y secundarias y del estudio del contexto de producción del programa en términos historiográficos, el artículo examina las aportaciones de Zulueta al magacín musical y relaciona las propuestas del cineasta con las sinergias creativas de la época. Se aborda el análisis de *Último grito* como ejemplo de ciertas dinámicas televisivas nacionales así como de su conexión con una cultura visual internacional. Por último, se analiza la importancia de la televisión en la obra cinematográfica de Zulueta de los años setenta. De esta manera, se pretende desbordar la tradicional separación entre el medio televisivo y el cinematográfico, centrándose en la trayectoria de Zulueta como un ejemplo del crecimiento de la cultura audiovisual en España. Una cultura en la que el diseño, los vídeos musicales y la publicidad se hibridan con el cine experimental y el entretenimiento televisivo, dando lugar a una compleja red de correspondencias estéticas, económicas y socioculturales.

## PALABRAS CLAVE

Iván Zulueta, Ramón Gómez Redondo, Pedro Olea, Valerio Lazarov, *Último grito*, Televisión Española, televisión experimental, cultura juvenil, cine experimental.

## ABSTRACT

This article explores the liaisons of Iván Zulueta with television. The first part focuses on his work for the TV program *Último grito* (Pedro Olea, Iván Zulueta y Ramón Gómez Redondo, TVE, 1968-1970), researching primary and secondary sources from a historiographic standpoint in order to study the context in which this musical show was produced, while linking it with various cultural synergies of its time. *Último grito* is therefore studied both as a key example of national television and as a juxtaposition of international cultural influences. The last part of the article studies the role of television in the cinematic works of Zulueta throughout the 70's. Thus the goal of this research is to problematize canonic separations between TV and cinema as mediums, focusing on the trajectory of Zulueta as an example of the growth of Spanish audiovisual culture. A culture in which design, music videos and advertisement merged with experimental cinema and television entertainment, giving birth to a complex net of aesthetic, economic and cultural correspondences.

## KEYWORDS

Iván Zulueta, Ramón Gómez Redondo, Pedro Olea, Valerio Lazarov, *Último grito*, Televisión Española, experimental television, youth cultures, experimental cinema.

Tía de Marta: –¿Le gusta la televisión?

José Sirgado: –Sólo veo las películas

Diálogo extraído de *Arrebato* (Iván Zulueta, 1979)

## Introducción

«Varias veces con distintos aspectos». Así reza una de las anotaciones en el margen del *storyboard* de la careta de *Último grito* (TVE, 1968-1970). La expresión bien podría resumir la relación de Iván Zulueta con el medio televisivo. Por un lado, recoge la diversidad formal y estética de las colaboraciones televisivas de Zulueta, que abarcan desde la realización de un magacín cultural como *Último grito* hasta la dirección de un capítulo para una serie de género fantástico como *Crónicas del mal* (Ramón Gómez Redondo, TVE, 1992). Por otro lado, la frase juega con los conceptos de repetición y cambio, tan queridos por la cultura pop de la época (pensemos en las serigrafías de Warhol, por ejemplo). Por último, la tensión entre la repetición y el cambio está presente en toda la obra de Zulueta como artista visual, cuyas inquietudes teóricas acerca del ritmo cinematográfico, la pausa filmica y la detención del tiempo culminan en *Arrebato* y en su posterior serie de Polaroids.

En términos generales, la trayectoria de Zulueta está salpicada por la utilización de la televisión como un fenómeno modernizador de primer orden: desde su iniciación profesional como realizador y director de *Último grito*, cuando todavía era alumno de la Escuela Oficial de Cinematografía, hasta la filmación de *Ritesti* (TVE, 1992), último trabajo audiovisual del autor. El trabajo de Zulueta para televisión y con la televisión permite reconsiderar la importancia de lo televisivo dentro del campo de los estudios visuales y filmicos, no sólo como elemento culturalmente significativo, sino también como propulsor de estéticas y formas artísticas transgresoras. En este texto, analizaremos la aproximación a la televisión de Zulueta en *Último grito* y en sus cortometrajes y largometraje de los setenta entendida como práctica televisiva, donde lo televisivo explora «las estructuras imaginarias o epistemológicas aparecidas alrededor de la televisión [...] así como las propiedades tradicionalmente asociadas con el medio, como el directo, la presencialidad, el flujo, la cobertura o el control remoto» (PARKS, 2005: 12). Utilizando otro juego de palabras, podríamos decir que las prácticas televisivas de Iván Zulueta conectan con la *modernización industrial* de España a la vez que con una concepción cultural de lo que significa *ser moderno*, en donde se relaciona el carácter radical y elitista de la vanguardia con el atractivo masivo del entretenimiento televisivo.

Así, este artículo supone un acercamiento a las tareas de Zulueta como realizador insertado en las lógicas de la televisión pública española de finales de los años sesenta y como cineasta

experimental en los setenta. Desde esta perspectiva, queremos destacar la centralidad de la televisión para cualquier estudio sobre la obra de Zulueta, no tanto para oponer dicotómicamente televisión y cine, sino para considerar la importancia transmediática de la carrera creativa del artista vasco. En este sentido, la carrera de Zulueta debe entenderse en continuo diálogo con una cultura visual postmoderna emergente en España desde los años sesenta, en la que los realizadores televisivos y los cineastas forman parte de una red social que incluye a publicistas, artistas plásticos, arquitectos, diseñadores gráficos, músicos y otros agentes culturales. Así pues, el artículo se relaciona con estudios que han investigado las tensiones entre el cine y la televisión en España en los años sesenta (CAMPORESI, 1999) y sobre las formas de experimentación audiovisual artística en ambos medios allende nuestras fronteras (CONNOLLY, 2014; JOSELIT, 2007; MULVEY y SEXTON, 2007; WYVER, 2007). El análisis de estas conexiones no pasa únicamente por celebrar la carrera de Zulueta como realizador televisivo en base a su autoría cinematográfica, sino que proporciona un camino para analizar los placeres originados por la intersección entre el entretenimiento, el arte y la vida cotidiana originada en la segunda mitad del siglo XX (SPIGEL, 2008).

## Último grito y la modernidad en España: cuestiones contextuales y problemas historiográficos

*Último grito* supone el primer trabajo profesional de Iván Zulueta. Su entrada como realizador en el programa se produce de la mano de Pedro Olea, guionista y director de *Último grito* y antiguo estudiante de la Escuela Oficial de Cinematografía que llevaba un tiempo trabajando para televisión. Olea había definido el proyecto, que iba a llamarse *A todo color*, como una «revista semanal para que usted esté al día», e incluía hasta siete secciones compuestas por reportajes, entrevistas y críticas sobre moda, cine y música (GALÁN, 1993: 32). El programa, ya con su título definitivo, quedaría finalmente estructurado alrededor de cuatro secciones: «Ataque a...», «Reportajes», «Cinelandia» y «33/45», de las que la primera, presentada por Nacho Artime, desaparecería en la primera temporada. El programa estaba conducido por Judy Stephen, una texana que ya colaboraba con *Escala en HiFi* (Fernando García de la Vega, TVE, 1961-1967), y José María Íñigo, en su primera aparición como presentador televisivo.

El miércoles 22 de mayo de 1968, entre las 22:45 y las 23:15 horas, *Último grito* empieza su emisión en la segunda cadena de Televisión Española. El programa queda encajado en un primer momento entre *Tiempo para creer* (Ángel García Dorronsoro, TVE, 1967) y *Cuestión urgente* (Esteve Duran, TVE, 1967-1970), que cierra las emisiones del UHF. Sin embargo, su horario de inicio varía en esta primera temporada entre las

22:02 y las 00:00 horas, emitiéndose incluso temporalmente los martes. En un primer momento, se emiten 36 capítulos que, parón navideño mediante, concluyen el miércoles 19 de febrero de 1969. En una segunda temporada, *Último grito* cerrará su vida en antena con nueve programas más, emitidos entre el martes 9 de diciembre de 1969 y el jueves 22 de enero de 1970, en un horario que generalmente bordea las 23:45 horas.

Existe un primer escollo para analizar el trabajo de Iván Zulueta en *Último grito*. De los 45 programas de *Último grito* que se emitieron, según consulta de la parrilla televisiva en *TeleRadio*, sólo se conservan cinco en los archivos de Televisión Española, además de un programa recopilatorio de casi 50 minutos de duración que remezcla algunos fragmentos de esos cinco capítulos<sup>1</sup>. Por consiguiente, cualquier tipo de apreciación sobre el contenido del programa es a día de hoy necesariamente parcial.

Además, es obligado constatar que, como la mayoría de producciones televisivas, estamos ante un programa de realización colectiva. Así pues, el jueves 22 de mayo de 1968, *TeleRadio* publica en su parrilla televisiva que ese primer *Último grito* está realizado por Iván Zulueta y dirigido y guionizado por Pedro Olea. Pese a que Olea dejó la dirección en su segundo capítulo para integrarse en diversas producciones cinematográficas, siguió conectado con el programa. A la vez, otros realizadores como Ramón Gómez Redondo y Antonio Drove desarrollaron una función fundamental en la segunda temporada del programa, hasta el punto de que Gómez Redondo asume la dirección de algunos capítulos y varios de los sketches que sobreviven son realizados por Drove (ALBERICH, 2002: 44-45). El propio Ramón Gómez Redondo aporta ciertas claves sobre el modo de producción de *Último grito*: «el programa tenía tres realizadores, que éramos Zulueta, Drove y yo, y además, el sistema era perfecto: cada tres semanas, una preparábamos, una rodábamos y otra montábamos, de tal manera que siempre había un equipo en funcionamiento» (FARRÉ BRUFAU, 1989: 351).

Por otro lado, y como queda reflejado en su errática programación, es difícil pensar que *Último grito* fuera un programa de masas. No sólo su tardío horario de inicio en días entre semana limitaba su alcance, sino que sobre todo hay que

tener en cuenta el escaso arraigo en ese final de los sesenta de la segunda cadena de TVE, cuyas emisiones habían arrancado en 1966, apenas dos años antes de que se produjera *Último grito*<sup>2</sup>. Si bien el número de receptores de televisión había subido de unos 30.000 en 1957 hasta los casi tres millones de 1968, año en que empieza a emitirse *Último grito*, y los cuatro millones de telespectadores diarios en 1970, cuando el programa toca a su fin (RUEDA LAFFOND y CHICHARRO MERAYO, 2006: 86-92), cabe recordar que la señal de UHF tardaría quince años en llegar a toda España y tendría una audiencia minoritaria en sus inicios.

Y sin embargo, el impacto del UHF en un país como España fue tremendo para los estratos de espectadores con inquietudes culturales. Además, existía una clara conciencia entre los gerifaltes del régimen de que la segunda cadena iba a permitir ampliar la oferta de programas culturales y educativos (PALACIO, 2001: 125). Como ha puesto de manifiesto Manuel Palacio, la absorción de diversos diplomados de la Escuela Oficial de Cine por la segunda cadena y la adopción de formas innovadoras en los distintos espacios darían como resultado una edad de oro de la televisión en España. Además, los valores pedagógicos y artísticos de varios de los programas que aparecen en los primeros años de TVE-2 son aspectos fundamentales para entender la relación entre una televisión de minorías y el modelo de televisión de calidad con la que quedarían asociados los segundos canales de televisión en España y en Europa (PALACIO, 2001: 123-142). En definitiva, la ubicación de *Último grito* en la segunda cadena nos ayuda a entender que el trabajo de Zulueta, Drove, Gómez Redondo y Olea no era una anomalía en la televisión del franquismo, sino que conectaba con tendencias de programación y lógicas de consumo más amplias de lo que generalmente se ha considerado.

*TeleRadio*, la revista oficial de Televisión Española, lo definía como «reportajes y música de última hora, en un espacio alegre, joven y muy “in”» (TELERADIO, 1968: 55). Y definitivamente, ése era el eje fundamental del programa: “ser in”. “Ser” o “estar in” significaba seguir los nuevos movimientos artísticos, las últimas tendencias en el arte y el diseño y expresar esta forma moderna de entender la vida a través del uso casual del inglés y de un despliegue irónico a la hora de hablar de la cultura de masas y de la cultura musical y

1. Esta recopilación está disponible actualmente en la web de RTVE: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/ultimo-grito-recopilacion/1829851/>. También se puede consultar en su integridad el capítulo que TVE-50 emitió durante la conmemoración del cincuenta aniversario de TVE. Dicho capítulo se programó inicialmente en TVE-2 el martes 30 de diciembre de 1969 de 23:45 a 00:15 horas y actualmente se puede ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=SI-pS8k74k8>

2. En una de sus reseñas sobre el programa, del Corral suponía que «la audiencia de *Último grito* debe ser mínima por coincidencia en el canal de VHF con *Los invasores*» (DEL CORRAL, 1968c: 71).

cinematográfica de la época. *Último grito* fantaseaba por tanto con el ideal de progreso que la televisión prometía, a la vez que visualizaba un cosmopolitismo informal. El hecho de que esta internacionalización, representada por las experiencias anglosajonas de Zulueta e Íñigo, estuviera sólo disponible para una élite cultural y económica que podía permitirse viajar a Londres y a Nueva York y seguir la actualidad musical y artística, convertía al programa en algo todavía más fascinante para la juventud española. Como recuerda José María Íñigo: «En pleno verano, en pleno mes de julio y agosto yo presentaba el programa con abrigo, con una bufanda, sólo con el ánimo de molestar, de llamar la atención, era una forma de presentar una cultura diferente, de decir “estamos aquí y esto es lo nuestro”» (ÍÑIGO, 2006). Esta voluntad de epatar convertía a *Último grito* en un contra-espacio, en el que la iconoclastia pop funcionaba como una vía de escape y como un fenómeno de distinción sociocultural para los jóvenes urbanitas que conformaban el público ideal del programa.

Por otro lado, programas como *Último grito* conectaban al espectador televisivo con la progresiva internacionalización del país, presente también en la expansión de la música pop cantada en inglés y su proyección en películas como *Dame un poco de amooooor...!* (José María Forqué, 1968). El equipo internacional de *Último grito*, con Judy Stephen, José María Íñigo e Iván Zulueta a la cabeza, planteaba unos contenidos en los que la cultura popular inglesa y estadounidense era vital para plantear otro tipo de educación sentimental y de referentes identitarios para la juventud. Como apunta Manuel Palacio, «se trata del primer intento por conectar con los jóvenes de los sesenta desde una perspectiva cultural de origen anglosajón, en la que la lucha política discurre por cauces muy distintos a los hollados por el marxismo tradicional (Frank Zappa siempre como paradigma)» (PALACIO, 2006: 36).

En este sentido, cabe destacar que el programa de Zulueta, Íñigo y Stephen forma parte de una serie de iniciativas televisivas en las que el entretenimiento internacional traería aire fresco a la cultura visual española, a la vez que acercaría a figuras de talla internacional al televidente nacional. Realizadores como Chicho Ibáñez Serrador o Valerio Lazarov se incorporarán

en esos años sesenta a la disciplina de Televisión Española y a través de sus programas reformularán el lenguaje televisivo y las referencias culturales del espectador español, propiciando que se familiarice con un capital cultural y una sensibilidad estética transnacional (BINIMELIS, CERDÁN y FERNÁNDEZ LABAYEN, 2013). La propuesta de *Último grito* era por lo tanto significativa en cuanto a la potencial creación de una distinción cultural entre los espectadores juveniles, que se desviaba de las líneas maestras del régimen y que en la prensa de la época ya era leída como «un auténtico programa de rango internacional» (DEL CORRAL, 1968b: 77), como una excepción frente al clasicismo y tradicionalismo de programas de la primera cadena como *Estudio 1* (varios autores, TVE, 1965-1985) o *Novela* (varios autores, TVE, 1962-1979), programas en los que participaron realizadores como Pilar Miró, Fernando García de la Vega o Gustavo Pérez Puig entre otros.

Un repaso por el contenido de *Último grito* resulta útil para entender las afirmaciones de Enrique del Corral<sup>3</sup>. En términos estéticos, la utilización de efectos ópticos, la alternancia de fondos blancos y negros y la búsqueda de una saturación audiovisual psicodélica mediante sobreimpresiones y posiciones de cámara no convencionales crearon un programa único en España. Los títulos de crédito, atribuidos a Zulueta, ya anuncian una posición ecléctica y funcionan como una batidora de referentes culturales. Un diálogo visual entre retratos de Tarzán y de Sean Connery como James Bond, mientras suena el grito de Tarzán encadenado con la sintonía de 007 hasta que suena un disparo, ilustrado a la vez con un «BANG» onomatopéyico de tira de tebeo. Así se da paso a fotogramas de *Barbarella* (Roger Vadim, 1968) mezclados con dibujos de Popeye, La Pequeña Lulú y Snoopy entre otros ídolos infantiles. Esta sucesión rápida de figuras, montadas por corte con «Let the good times roll», de Tony Newman, como sintonía, concluye con un fotograma de Lon Chaney en *El fantasma de la ópera* (*The Phantom of the Opera*, Rupert Julian, 1925). Éste da paso a un juego visual en el que dos figuras femeninas bailan al ritmo de la canción de Newman frente a los títulos de crédito del programa, que se proyectan sobre sus cuerpos. Finalmente, una batería de imágenes de grupos de rock cierra la cabecera del programa<sup>4</sup>.

3. Enrique del Corral, crítico del diario ABC, fue entre otras cosas la persona que, según Valerio Lazarov, presentó al realizador rumano a Juan José Rosón y Adolfo Suárez, directivos de TVE, en 1966 (CORTELL HUOT SORDOT y PALACIO, 2006: 39). A la sazón, este encuentro sería definitivo para el desembarco de Lazarov en España.

4. En entrevista personal, Pedro Olea afirmaba que la careta varió con el tiempo, de tal modo que las que han sobrevivido en los archivos de TVE son ligeramente distintas a las que se emitieron en los primeros episodios del

programa. Sin ir más lejos, el lanzamiento del single de «Let the good times roll», sintonía de la careta que ha llegado a nuestros días, data del 28 de junio de 1968, fecha en la que *Último grito* llevaba ya más de un mes de emisión (Entrevista personal con el autor, 15 de febrero de 2013). Por otro lado, según recoge Diego Galán, entre las notas finales del proyecto de programa presentado por Olea a Televisión Española ya constaba que el título «puede ser *El Último grito*, cartón precedido de un dibujo de Tarzán, con zoom, y sonido de su característico aullido (¡ah!, y un disparo)» (GALÁN, 1993: 32).



La careta que ha llegado hasta nosotros sorprende por al menos tres motivos. En primer lugar, el programa efectivamente hace gala de estar a la última, incluyendo imágenes desconocidas para el consumidor cultural español. Por ejemplo, la mención de *Barbarella* no sólo es absolutamente contemporánea, sino que cabe recordar que la película de Vadim no se estrenaría en España hasta 1974. Por otro lado, las referencias culturales utilizadas generan una mezcla ecléctica en la que el guiño irónico y naïf a figuras infantiles convive con el paseo por el panteón del rock de la época, con el gusto pop por iconos del cómic y la referencia culta a Chaney. Por último, la preponderancia del cuerpo femenino y las coreografías sensuales y oníricas en las que los créditos del programa se proyectan sobre chicas bailando a modo de *body art* revierten en el atractivo sexual del espacio y conectan con apuestas similares que Valerio Lazarov estaba desarrollando en la primera cadena y sobre las que se volverá más adelante.

El programa se rueda en 16 milímetros y queda estructurado alrededor de 3 bloques: «Reportajes», sobre algún tema cultural de moda (el surf, los cómics, el pop art); «Cinelandia», una aproximación revisionista al cine de Hollywood y al cine español de la época, y «33/45», en donde se informa de las novedades discográficas, frecuentemente con ilustraciones visuales originales creadas por los realizadores del programa alrededor de una canción en concreto.

Los reportajes combinan una voz en off informativa con imágenes ilustrativas del tema escogido. Además, se añaden entrevistas a pie de calle, en las que de forma llana se comentan los distintos fenómenos. Por último, en ocasiones se graban insertos de alguno de los presentadores del programa en los que aparece el afán creativo de sus responsables, sobre todo por el contraste con las otras estrategias retóricas, más tradicionales.

«Cinelandia» también juega con esta tensión entre lo informativo y lo expresivo. Por un lado, la cinefilia clásica del equipo de realizadores se pone de manifiesto al incluir reportajes sobre figuras del cine de Hollywood. Por otro, esa cinefilia clásica convive con una cinefilia pop, que se traduce en una serie de parodias de películas de estreno en esos momentos como *La madriguera* (Carlos Saura, 1969), convertida en *La marrullera*, dirigida por Santos Maura; o *Quinientas millas* (*Winning*, James Goldstone, 1969), reconvertida en *500 Prix*. El uso del 16 milímetros posibilita un estilo de rodaje basado en exteriores, que aprovecha las limitaciones presupuestarias para jugar con ellas en una serie de ejercicios de autoconciencia *camp*. La exageración propia de la parodia se utiliza aquí para subrayar algunas de las pretensiones existencialistas del cine de regusto simbolista de Saura y otros autores españoles o la exultante explotación del melodrama y de la épica en el cine estadounidense.

En definitiva, *Último grito* se convirtió en una atracción a través de su diseño innovador y de la creatividad de Zulueta y el resto de realizadores que trabajaban en el programa. Por ejemplo, en el apartado «33/45», sin acceso a las bandas que se presentaban en el programa y con un presupuesto muy limitado, los realizadores tenían que generar por su propia cuenta el material visual de las bandas que sería emitido. Por consiguiente, las estrategias más extendidas eran la recuperación de imágenes de alguna actuación o el montaje con imágenes fijas de los grupos seleccionados, de Frank Zappa & The Mothers of Invention a Long John Baldry, Carla Thomas o T Rex. Por otro lado, en ocasiones el programa apostaba por generar imágenes *ex novo*, fuera realizando rodajes en exteriores (como el rodaje de «La Tarara», de Ismael, por parte de Pedro Olea), fuera utilizando la animación de *stop motion*.

Para estos últimos casos, la inventiva y la formación de Zulueta como pintor, diseñador y cineasta fueron fundamentales para ahondar en este fértil cruce de caminos entre la música y la animación. En este campo, Zulueta realizó varias aproximaciones a canciones pop de la época, de las que han sobrevivido sus visiones sobre las canciones «Something» y «Get Back» de The Beatles. Las estrategias visuales son parecidas en ambos casos, en los que Zulueta ensaya con la multiplicación de líneas curvas y de puntos pintadas sobre celuloide, y que aparecen en pantalla hasta completar puestas de sol sobre el mar o retratos con reminiscencias orientalistas. Además, en el caso de «Get Back», Zulueta superpone estas ondulaciones a un retrato por separado de cada uno de los cuatro Beatles en su etapa inicial. De esta manera, y siguiendo el ritmo de la canción, Zulueta añade todo tipo de mensajes escritos (Apple, Strawberry Fields Forever, Let It Be) a las caras de los Beatles, a la vez que modifica su aspecto y les añade barbas, bigotes, gafas, Yoko Ono en el caso de Lennon y demás.

Zulueta domestica a los *Fab Four* para una audiencia española, a la vez que utiliza las posibilidades metamórficas de la animación para generar asociaciones cómicas y acentuar los cambios vitales y de imagen de los Beatles. Así, por ejemplo, presenta con rótulos que se suceden a una velocidad inferior al segundo de duración a los cuatro de Liverpool. De derecha a izquierda aparece, palabra a palabra, la frase «Pablito es limpio», únicamente para modificar esta última palabra y convertirla en impío. El corto juega con la iconografía *beatle* con un alto grado de ironía autoconsciente, que se mueve entre la admiración y la distancia, plasmada en los posteriores letreros sobre George Harrison («Jorge es guru») y John Lennon («Juanito es sucio, muy sucio ¡sí!»). A la vez, la pieza representa un ejemplo útil para entender los debates sobre qué se consideraba legítimo en términos de la representación musical y de los debates sobre figuración y abstracción, arte y cultura de consumo.

Como han señalado Carlos F. Heredero (1989) y Manuel Palacio (2006), el resultado conecta con los experimentos de Norman McLaren y el concepto de música visual tan querido por el cine de vanguardia. La conexión con McLaren tiene en este caso un doble interés. Por un lado, y más allá del origen vasco que Heredero subraya para los ejemplos de animadores experimentales españoles de la época (José Antonio Sistiaga y Rafael Ruiz Balerdi), señala la conexión transnacional de estos artistas, los tres con un importante bagaje cultural internacional a través de sus viajes y, por tanto, mediadores entre la avanzadilla estética extranjera y su recepción en España. Por otro lado, y como ya sintetizara William Moritz, la carrera de Norman McLaren supone un desafío para la tradición experimental modernista (MORITZ, 1997). El interés de McLaren por trabajar con formas antropomórficas y su eclecticismo estilístico colocarían su trabajo en una especie de tierra fronteriza, difícilmente asumible por los seguidores del cine abstracto o el cine absoluto. En este sentido, Moritz considera a McLaren un postmodernista, algo que bien podría emplearse para acercarse a la carrera de Iván Zulueta. En el caso de su trabajo en *Último grito* y de la animación de «Get Back», cabe destacar su quiebro tanto de la tradición abstracta, cuya quintaesencia quedará representada en el largometraje *Ere erera baleibu icik subua aruaren*, que José Antonio Sistiaga pintará en 1970, como de la tradición figurativa, ejemplificada en el *Homenaje a Tarzán* de Rafael Ruiz Balerdi de 1971. La audacia que señala Carlos F. Heredero en su valoración de la pieza de Zulueta no debe por lo tanto servirnos para contraponer el valor artístico del cine con la televisión del franquismo, sino en todo caso para trabajar otra genealogía, la de una cultura visual pop transnacional cuya integración en la vida social española pasó por la conexión entre cineastas, artistas plásticos, diseñadores, fotógrafos, músicos, arquitectos y, desde luego, realizadores y productores televisivos.

En este contexto, el trabajo de Iván Zulueta para *Último grito* está en un territorio híbrido entre, digamos, las propuestas del ya citado Norman McLaren y los experimentos de Valerio Lazarov, quien precisamente llega a Televisión Española en ese 1968 en el que empieza a emitirse *Último grito*. No es baladí recordar que tanto McLaren como Lazarov forman parte de la programación de 1968 de Televisión Española. Así por ejemplo, el espectador inquieto pudo gozar el sábado 14 de septiembre de 1968, a las 22:30 horas en *Cine-Club*, una sesión de 90 minutos dedicada a McLaren. En cuanto a Lazarov, en 1968 debuta con *Nada se destruye, todo se transforma*, programa musical de actuaciones de cantantes femeninas donde la abstracción y todo tipo de efectos ópticos se explotan para generar una imagen vanguardista y dar soluciones dinámicas a la puesta en escena de canciones pop. Si bien la propuesta de Lazarov domestica estéticamente los juegos visuales de la vanguardia

y los vacía de su contenido contracultural, resulta interesante apreciar cómo incluso la primera cadena de Televisión Española propagaba una nueva estética que pasaría a dominar una época de la televisión. *Mr. Zoom*, apelativo con el que sería conocido Lazarov, actuaría como divulgador del estilo que Zulueta casaba con la contracultura, mientras que el realizador rumano lo empleaba para comentar irónicamente el fanatismo por el Real Madrid. Tanto Zulueta como Lazarov deben considerarse catalizadores de una (post)modernidad española, que si bien sería minoritaria en el caso de Zulueta, sería definitiva para un progresivo cambio estético y cultural en España.

Sea como fuere, el programa tiene una cálida acogida entre críticos como Enrique del Corral, quien en su columna televisiva en ABC escribe a raíz del estreno de *Último grito*:

«La gran parcela de la “nueva” juventud estaba abandonada en Televisión Española. Si acaso se le daba música como si la música fuera el específico tranquilizante para todas las inquietudes. Porque esa juventud las tiene. Y hondas. Ahora Televisión Española 2 ha iniciado un programa previsto para cultivar los gustos e inquietudes de esa parcela juvenil. El programa se titula *Último grito* y es un espacio joven para un público joven. Enhorabuena. Lo que vimos nos pareció ágil, vivo, moderno. ¡Moderno, por fin...! Iván Zulueta es el realizador sobre un guión de Pedro Olea; guión ágil, muy televisivo y directo que Zulueta tradujo en imágenes informativas y correctas, bien montadas por Luis Peláez. [...] “Moncho Street” con sus “drugstores” y sus “posters”, la música, el pensamiento, la alegría de esa juventud en transformación cuyo fenómeno es importante, estuvo en *Último grito*, que, de salida, llamó ya la atención. Y eso es algo... La agilidad y novedad de la presentación del programa, a cargo de Judy Stephen; la valentía de las preguntas y la sinceridad de las contestaciones de esos jóvenes; todo, en fin, de *Último grito* respira novedad, frescura, ausencia de convencionalismos y tópicos. Nada nos agradaría más que las bondades intuidas en el primer programa se mantuvieran, creciendo cada semana, y la masa ingente de jóvenes “nuevos” encontrara en Televisión Española ese espacio que faltaba y tanta falta hacía» (DEL CORRAL, 1968a: 83).

Del Corral se convertiría en un acérrimo defensor del programa. Vale la pena rescatar otra de sus críticas, esta vez escrita el 24 de noviembre de 1968 (es decir, con el programa ya rodado), para despojarse de algunos clichés sobre la recepción del programa en espacios conservadores como el diario ABC:

«*Último grito* es la expresión más cabal, gozosa, eficaz y alegre de televisión moderna que existe en TVE. Desde la rotulación, que puede ser modelo de montaje e intención gráfica, hasta

la despedida, *Último grito* es un carrusel dinámico, alegre, trepidante y, lo que importa sobre todo, un programa lleno de sugerencias con arreglo a una idea que ha ido superándose en hora buena» (DEL CORRAL, 1968c: 71).

La entrada de España en la lógica cultural del capitalismo tardío con la que Fredric Jameson identificaría a la postmodernidad como proceso histórico tiene mucho que ver con la difusión de mensajes transmitidos en programas como *Último grito*. Con el paso de los años, *Último grito* se ha convertido en un ejemplo de visiones progresistas relacionadas con la cultura popular anglosajona. La mezcla de psicodelia, cultura juvenil y moda evidencia la tensión entre el concepto oficial de identidad nacional basado en la tradición y en el nacional catolicismo y una posición abierta a la asimilación de fenómenos foráneos. Desde el tipo de banda al que se prestaba atención en cada programa, hasta la forma expresiva de cada espacio, en el que el montaje, la iluminación, la escenografía o la puesta en pantalla transmitían valores opuestos a los tradicionales del régimen en cuanto a sus intenciones y a la forma de dirigirse a la audiencia. Como sucedía en otros países como en Gran Bretaña, estos aparentemente inocuos programas musicales serían reveladores a la hora de entender las batallas nacionales sobre los cánones estéticos y las identidades culturales, más aún en un entorno tan hermético como el español (SEXTON, 2007). Por otro lado, el propio Zulueta desarrollaría una fértil relación entre la distorsión perceptiva asociada con la psicodelia y el consumo de alucinógenos y la experimentación audiovisual en cortometrajes como *A Mal Gam A* (1976), en donde el sinfónico y ruidista desarrollo final de «A day in the life» de los Beatles encuentra una exultante trasposición visual en los planos acelerados de la bahía de la Concha y el Paseo Nuevo de San Sebastián que se superponen con multitud de otras visiones de objetos y personas igualmente aceleradas vía el uso del temporizador por Zulueta.

En el contexto de estas exploraciones audiovisuales, Zulueta hablaría años más tarde sobre problemas con la censura. En concreto, en una entrevista con Juan Buñill, Zulueta recuerda cómo el encargo de TVE posterior a *Último grito* quedó truncado: «me encargaron ilustrar canciones de éxito-en-las-listas, a razón de una por semana. No pasé de la primera (*Ride like a swan*, de T. Rex), porque, según ellos, el resultado era “como de drogadictos” o algo así. Todo debido al primer plano del rostro de una chica, con los ojos cerrados y actitud serena, sobre el que se proyectaban aguas refulgentes...» (BUÑILL, 1980: 41). La permeabilidad de la televisión en España a propuestas como ésta tenía sus límites, límites ambiguos que fluctuaban entre la tolerancia con cierta estética transgresora y el rechazo frontal a las asociaciones contraculturales que algunas de esas estéticas comportaban.

### Conclusiones: la presencia de la televisión en la obra cinematográfica de Zulueta

Las emisiones de *Último grito* se cancelaron a principios de 1970. Zulueta utilizaría el programa como trampolín para debutar en el largometraje con *Un, dos, tres... al escondite inglés* (1969). El programa había funcionado como un escaparate visual, ligado a un modo de producción económico que permitía testar las posibilidades de la experimentación estética y de ciertos productos culturales antes de lanzarlos al mercado. Espectadores como José Luis Borau, exprofesor de Zulueta en la EOC y productor de *Un, dos, tres... al escondite inglés*, quedaron gratamente sorprendidos. En palabras de Zulueta: «Recuerdo que a Borau el estilo de *Último grito* le parecía moderno, joven, pop y barato. Con ello (*Un, dos, tres...*) pretendía aprovechar la facilidad de José María Íñigo para conectar con los grupos del momento y ofrecerles a éstos la película como una nueva forma de promoción» (HEREDERO, 1989: 92). A fin de cuentas, y como rememora Zulueta, *Último grito* fue «una escuela de imagen de enorme eficacia» (HEREDERO, 1989: 136).

El motivo televisivo se convertiría en una constante de la obra de Zulueta posterior a *Último grito*. Por supuesto, la televisión ocupa un lugar central en *Un, dos, tres...*, que tiene como eje argumental el boicot a Eurovisión. Además, el televisor como monitor en un sentido amplio (como mueble y como pantalla emisora de mensajes) tiene una presencia destacada en cortometrajes como *Kinkón* (1971), *Frank Stein* (1972), *Masaje* (1972), *Te veo* (1973) y *Aquarium* (1975), o en la misma *Arrebato*. Por lo tanto, tras sus años de aprendizaje en televisión, resulta interesante contemplar cómo Zulueta continuó explorando la relación con la televisión en sus prácticas fílmicas desde otro ángulo, cuyas correspondencias estéticas con la tradición del cine de vanguardia han sido cuidadosamente señaladas por Alberte Pagán (2006). El rol de Zulueta como re-productor y utilizador de las imágenes televisivas en sus prácticas cinematográficas de los años setenta abre importantes cuestiones sobre la materialidad de la imagen fílmica y televisiva y sobre la dimensión socio-tecnológica del medio televisivo en la línea de lo explorado por los estudios televisivos (McCARTHY, 2001).

Zulueta utiliza la televisión en sus películas de los setenta de dos maneras: como una vía de escape estética y social, pero también como un objeto capaz de abducir mental y físicamente a quienquiera que se siente delante del monitor. En el primer caso, Zulueta trabaja sobre la reapropiación de imágenes televisivas. A través de la técnica de la refilmación, la televisión se convierte no solo en un objeto de transmisión, sino en un espacio de deseo y de evasión, mediante las reposiciones de películas del Hollywood clásico en *Kinkón*, *Frank Stein* y *Arrebato* y la aceleración de la programación de un Día de la

Victoria en *Masaje*, o del cierre de emisión televisivo diario en *Arrebato*, en la que supone la primera alteración del flujo temporal de imágenes surgida del encuentro entre Pedro y José, los protagonistas del filme, y en la que sólo la detención del flujo vertiginoso orquestado por Zulueta permite concretar qué estamos viendo. Estas interferencias conectan con las prácticas videoartísticas de los setenta, obsesionadas por alterar la señal televisiva. Además, es posible conectarlas con una genealogía del «ruido electrónico», en la que las dobles imágenes y los fantasmas creados por estas distorsiones forman parte de la experiencia cotidiana del consumo de los medios electrónicos que da pie a visiones fantásticas del medio como capaz de comunicar con el más allá (SCONCE, 2007).

En el segundo supuesto, la refilmación deja paso a una presencia literal y fantasmática del televisor en cuanto monitor. Esta opción se materializa de forma gráfica en *Aquarium*, en la que un aburrido Will More queda literalmente enganchado al televisor, que emite dibujos de la Warner y captura la mano del protagonista, incapaz de separarse del monitor, víctima de un frenesí físico.

En ambos casos se aprecia por tanto una tensión entre la posibilidad de controlar el flujo de imágenes y la autonomía del televisor como ente capaz de alterar la disposición física del espectador. Belén Vidal ha caracterizado algunas de estas propuestas de Zulueta como manifestaciones del «espectador posesivo», siguiendo las categorías propuestas por Laura Mulvey para hablar de la cinefilia. Según Vidal, las obsesiones de los personajes de *Arrebato* con el ritmo, presentes también en cortometrajes como *Kinkón* e incluso, como hemos visto al inicio de este artículo, en sus prácticas televisivas, evidencian «su búsqueda por controlar la experiencia cinefílica» (VIDAL, 2012). El modelo del «espectador posesivo», obsesionado con los momentos de las películas –bien sea con la secuencia, el plano o el fotograma como unidades de sentido– que se expanden hacia la temporalidad del acto espectadorial, se complementaría con el modelo del «espectador pensativo», inicialmente teorizado por Raymond Bellour y recuperado por Laura Mulvey como aquél que, gracias a la tecnología, puede detener la imagen cinematográfica, pausarla y reflexionar sobre ella (BELLOUR, 1987; MULVEY, 2006). Zulueta representaría así un punto intermedio entre ambos modelos de espectador, movido por un fetichismo cinéfilo pero también por una clara conciencia sobre la tensión entre la pausa y el flujo de imágenes.

Me parece interesante entrelazar estas aproximaciones al espectador cinematográfico que ejemplificaría Zulueta en los setenta con las perspectivas teóricas sobre las características del medio televisivo tradicional. En este contexto, el trabajo de Mimi White sobre el concepto de flujo televisivo nos recuerda que el *flow* televisivo «representa las mediaciones entre la tecnología (la señal de emisión), la programación, los textos televisivos y las experiencias espectatoriales» (WHITE, 2001: 2). Si bien es evidente que es problemático pensar en la televisión española de los años setenta en términos de flujo (la emisión no cubría las 24 horas diarias, sólo existían dos canales, etc.), también lo es que los trabajos cinematográficos de Zulueta en los setenta recurren insistentemente a la televisión como fuente de imágenes, algo apenas analizado en la literatura sobre el director donostiarra. A fin de cuentas, uno de los planteamientos fundamentales de las películas de Zulueta de los setenta es utilizar el monitor televisivo como emisor de imágenes, que pasan por un proceso de doble mediación a través de su exposición en el aparato televisivo y de la manipulación a las que las somete Zulueta. En estas películas se establece una distorsión de la relación espacio-temporal con las imágenes televisivas, que Zulueta emplea para transportarnos a un escenario de fascinación y alienación y que plantea un reto para pensar sobre los aspectos materiales del cine y la televisión tanto a nivel de recepción y percepción como de su relación con la historia cultural.

Por consiguiente, no es extraño que en algunas de las Polaroids de sus últimos años, la televisión permanezca viva (encendida) entre toneladas de basura. Como si fuera una extraña puerta a otra dimensión, Zulueta captura en estas imágenes la tensión entre la experimentación y las emisiones catódicas presente en casi toda su carrera. La televisión, como otros referentes manejados por Zulueta en las Polaroids para expresar su fascinación por la imagen (cromos, cómics, fotografías), se convierte en un recordatorio de la durabilidad de la cultura popular, que en sus fotografías apocalípticas es lo último que permanece, lo único capaz de conectar al cineasta retirado y enclaustrado en su casa con el mundo. El «fantasma de la televisión en la máquina de la vanguardia», como afirmaba Paul Arthur en un importante ensayo publicado en 1987 en *Millennium Film Journal*, tenía el potencial de ser un aliado fundamental en el desafío del cine experimental al cine comercial (ARTHUR, 2005: 90-91)<sup>5</sup>. En esta encrucijada entre el experimental y la televisión, Arthur destacaba «una actitud relativa a la disponibilidad del entretenimiento popular y

5. El artículo original es ARTHUR, Paul (1987). The Last of the Last Machine? Avant-Garde Film Since 1966. *Millennium Film Journal* 15/16/17 (Fall-Winter 1986-87), pp. 69-93. En este texto, cito según su reedición en ARTHUR, 2005.



sus lenguajes» como la característica más interesante de los cineastas experimentales estadounidenses de los ochenta (ARTHUR, 2005: 75). El trabajo para y con la televisión de Zulueta se transforma así en una vindicación del flujo de entretenimiento asociado con la televisión. El medio televisivo se convierte en su obra en una presencia física, algo que, acorde con la obsesión de Zulueta con la dialéctica entre la pausa y el ritmo cinematográficos, nunca se para.

En manos de Zulueta, la televisión se convierte en un catalizador de pensamientos, visiones y experiencias. En un mundo alienado y en descomposición, la televisión mantiene su posición central como repositorio de la cultura popular, sobre todo anglosajona,

representada en algunas de las Polaroids ni más ni menos que por la llegada del hombre a la Luna. Una vez más, la televisión se convierte en un siniestro medio fuera de control, capaz de activar el pasado de forma independiente y presentarlo en forma de mito pop anacrónico. En resumen, las experiencias televisivas de Iván Zulueta amalgaman sus intereses por el arte contemporáneo, la cultura visual de la segunda mitad del siglo XX y la vida cotidiana como posibilidades de auto-realización. En sus manos, la televisión se convierte en el verdadero *objet trouvé* del arte experimental: un medio del que no sólo se puede sacar partido, sino que se convierte en verdadero agente y sujeto fundamental de las historias de la experimentación audiovisual contemporánea.

## AGRADECIMIENTOS

Este artículo se ha realizado gracias a la atención de Adela Hervás, del Fondo Documental de TVE, y de Raúl Pedraz, cuya ayuda en el proceso de documentación sobre *Último grito* fue fundamental. Pedro Olea tuvo la amabilidad de

responder a mis preguntas y compartir sus recuerdos sobre el programa. Manuel Palacio, Josetxo Cerdán, Miguel Zozaya y Antón López también han sido básicos en la recomposición del rompecabezas de *Último grito*.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERICH, Ferran (2002). *Antonio Drove. La razón del sueño*. Alcalá de Henares: Festival de Alcalá de Henares.

ARTHUR, Paul (2005). *A Line of Sight. American Avant-Garde Film since 1965*. Minneapolis. University of Minnesota Press, pp. 74-91.

BELLOUR, Raymond (1987). *The Pensive Spectator, Wide Angle*, vol. 9. 1, pp. 6-10.

BINIMELIS, Mar; CERDÁN, Josetxo y FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel (2013). *From Puppets to Puppeteers: Modernising Spain through Entertainment Television*.

GODDARD, Peter (ed.), *Popular Television in Authoritarian Europe* (pp. 36-52). Manchester: Manchester University Press.

BORAU, José Luis (productor) y ZULUETA, Iván (director). (1969). *Un, dos, tres... al escondite inglés*. España: El Imán.

BUFILL, Juan (1980). *Entrevista con Iván Zulueta. Dirigido por...*, n. 75, Agosto/Septiembre, pp. 38-41.

CAMPORESI, Valeria (1999). *Imágenes de la televisión en el cine español de los sesenta. Fragmentos de una historia de la representación*. Archivos de la Filmoteca, n. 32, pp. 149-162.

CONNOLLY, Maeve (2014). *TV Museum*. Bristol. Intellect.

CORTELL HUOT SORDOT, Guido y PALACIO, Manuel (2006). *El Irreal Madrid*.

PALACIO, Manuel (ed.), *Las cosas que hemos visto. 50 años y más de TVE* (pp. 38-39). Madrid: IRTVE.

DE LAURENTIIS, Dino (productor) y VADIM, Roger (director). (1968). *Barbarella*. Italia: Dino de Laurentiis Cinematografica.

DEL CORRAL, Enrique (1968a). *Juventud*. ABC, 26 de mayo, p. 83.

DEL CORRAL, Enrique (1968b). *Último grito*. ABC, 23 de junio, p. 77.

DEL CORRAL, Enrique (1968c). «IN». ABC, 24 de noviembre, p. 71.

FARRÉ BRUFAU, María Soledad (1989). *La Escuela de Argüelles. Una aportación al cine español*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Salamanca, 531 páginas.

FOREMAN, John (productor) y GOLDSTONE, James (director). (1969). *Winning*. USA: Universal.

GALÁN, Diego (1993). *Del Parque de juegos a Un mundo diferente*. ANGULO, Jesús; HEREDERO, Carlos F. y REBORDINOS, José Luis (eds.), *Un cineasta llamado Pedro Olea* (pp. 27-36). Donostia: Filmoteca Vasca.

GARCÍA DE LA VEGA, Fernando (1961-1967). *Escala en HiFi*. España: TVE.

GÓMEZ REDONDO, Ramón (1992). *Crónicas del mal*. España: Mabuse para TVE.

HEREDERO, Carlos F. (1989). *Iván Zulueta. La vanguardia frente al espejo*. Alcalá de Henares. Festival de Cine de Alcalá de Henares.

ÍÑIGO, José María (2006). *Programa especial 50 años de TVE: José María Íñigo*. España: TVE.

JOSELIT, David (2007). *Feedback: Television Against Democracy*. Cambridge, MA. MIT Press.

LAEMMLE, Carl (productor) y JULIAN, Rupert (director). (1925). *The Phantom of the Opera*. USA: Universal Pictures.

MCCARTHY, Anna (2001). *From Screen to Site: Television's Material Culture, and Its Place*. October, n. 98, pp. 93-111.

MORITZ, William (1997). *Norman McLaren and Jules Engel: Post-modernists*.

PILLING, Jayne (ed.), *A reader in animation studies* (pp. 104-111). Sydney: John Libbey.

MULVEY, Laura (2006). *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*. Londres. Reaktion Books.

OLEA, Pedro; ZULUETA, Iván y GÓMEZ REDONDO, Ramón (1968-1970). *Último grito*. España: TVE.

PAGÁN, Alberte (2006). *Residuos experimentales en Arrebato*. CUETO, Roberto (ed.). *Arrebato... 25 años después* (pp. 113-140). Valencia: Filmoteca de Valencia.

PALACIO, Manuel (2001). *Historia de la televisión en España*. Barcelona. Gedisa.

PALACIO, Manuel (2006). *Último Grito*. PALACIO, Manuel (ed.), *Las cosas que hemos visto. 50 años y más de TVE* (p. 36). Madrid: IRTVE.

## MIGUEL FERNÁNDEZ LABAYEN

Profesor visitante lector del Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid y miembro del grupo de investigación TECMERIN. Sus trabajos sobre cine experimental, documental y cine transnacional han aparecido en revistas académicas como

PARKS, Lisa (2005). *Cultures in orbit: satellites and the televisual*. Durham, NC: Duke University Press.

QUEREJETA, Elías (productor) y SAURA, Carlos (director). (1969). *La madriguera*. España: Elías Querejeta P. C.

RUEDA LAFFOND, José Carlos y CHICHARRO MERAYO, María del Mar (2006). *La televisión en España (1956-2006). Política, consumo y cultura televisiva*. Madrid. Fragua.

SCONCE, Jeffrey (2007). *Haunted Media. Electronic Presence from Telegraphy to Television*. Durham. Duke University Press.

SEXTON, Jamie (2007). *From art to avant-garde? Television, formalism and the arts documentary in 1960s Britain*.

MULVEY, Laura y SEXTON, Jamie (eds.), *Experimental British Television* (pp. 88-105). Manchester: Manchester University Press.

SPIGEL, Lynn (2008). *TV by Design: Modern Art and the Rise of Network Television*. Chicago. University of Chicago Press.

TELERADIO (1968). *Programas TVE*. TeleRadio n. 543, p. 55.

VIDAL, Belén (2012). *Cinephilia and the lost moment: Arrebato (Iván Zulueta, 1979) in/out the Spanish transition*. Ponencia inédita presentada en el Congreso Internacional Hispanic Cinemas: En Transición, Universidad Carlos III de Madrid, 7-9 de noviembre.

WHITE, Mimi (2001). *Flows and other close encounters with television*. Fecha de consulta: 24 de septiembre de 2015. Recuperada de <<http://cmsw.mit.edu/mit2/Abstracts/MimiWhite.pdf>>

WYVER, John (2007). *Vision on. Film, television and the arts in Britain*. London. Wallflower.

*Studies in European Cinema*, *Transnational Cinemas* o *Journal of Spanish Cultural Studies* y en volúmenes colectivos como *Sampling Media* (Oxford University Press, 2014) o *No se está quieto. Nuevas formas documentales en el audiovisual hispánico* (Iberoamericana/Vervuert, 2015).